



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

## Edinburgh Research Explorer

### Miguel de Unamuno: génesis de la novela contemporánea

**Citation for published version:**

Ardila, J 2014, 'Miguel de Unamuno: génesis de la novela contemporánea', *INSULA*, vol. 807, pp. 2-6.

**Link:**

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

**Document Version:**

Publisher's PDF, also known as Version of record

**Published In:**

INSULA

**General rights**

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

**Take down policy**

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact [openaccess@ed.ac.uk](mailto:openaccess@ed.ac.uk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



# J. A. GARRIDO ARDILA / MIGUEL DE UNAMUNO: GÉNESIS DE LA NOVELA CONTEMPORÁNEA

Este año de 2014 se cumplen cien de la publicación de *Niebla*, efeméride que brinda la ocasión de ponderar el valor intrínseco que la narrativa toda de Unamuno posee de hecho —y debiera poseer de derecho— en las letras patrias. A Unamuno leímos generaciones de españoles cuando Unamuno se mantuvo como lectura troncal en el Bachillerato, desde el de 1953, pasando por el BUP con su COU, hasta hoy. A Unamuno hemos leído todos y a Unamuno hemos conocido como uno de los orfebres del canon literario español. Unos lo recuerdan como creador de la *nivola*; otros, como el artífice de las tribulaciones de San Manuel; alguno que otro confiesa haber hallado en él al amigo fidelísimo en las tormentas de la adolescencia. Unamuno se ha hecho, como quizá no acierte a hacerse ningún otro literato contemporáneo, parte de nuestras vidas. Y esto es así porque sus novelas, aquellas que leímos de muy jóvenes antes de releer de adultos, dejaron una honda impresión en cada uno de nosotros. Simultaneado con el áspero estudio de silogismos, de historias de imperios caídos y con las sufridas traducciones de Virgilio, Unamuno se aparecía como el sabio que nos tendía la mano para llevarnos a un mundo en que nuestra vida cobraba sentido y nuestro futuro resplandecía luminoso cual lienzo de Turner. Todos nos sentíamos un poco Augustos cuando inhalábamos suspiros por alguna Eugenia inalcanzable; todos tuvimos en San Manuel el confesor de nuestras dudas o de nuestras certidumbres.

Y de este modo y manera hemos asimilado a Unamuno como una suerte de amigo, casi de padre, espiritual para unos, catártico para otros, y Unamuno se ha hecho propiedad de todos y cada uno de nosotros. Este menester ha propiciado, en parte o en todo, que de él se tenga una imagen estereotipada, que sobre él se manejen valores y juicios a veces tan manidos que se hacen malos. A ello debe añadirse el hecho, público y notorio, de que Unamuno —el personaje público— siempre ha tenido sus detractores: en la postguerra fue, para unos, el reaccionario que alentó y justificó a los nacionales a defender la civilización cristiana, y para otros el traidor que se enfrentó a Millán Astray; después, cuando arreciaron los Estudios Culturales se le motejó de autor elitista, que jamás quiso bajarse de su torre de marfil ni desprenderse de su aureolada condición de filósofo, a quien rendían pleitesía desde Ortega hasta Marías y Zambrano. En esta sazón, cumple traer las novelas de Unamuno al estrado y enjuiciarlas serenamente, de modo que se determine dónde situarlas en el largo y frondoso panorama de la historia de la literatura española, cuestión sobre la cual quisiese exponer ahora algunas notas.

La urgencia de nuevos enjuiciamientos la dictan dos razones de rango mayor. Primero, porque aproximarse a Unamuno con mucha ligereza y mayor desparpajo parece ser, en estos tiempos que corren y por ciertos pagos, *panem nostrum quotidianum*. Segundo, porque, si bien los unamunólogos se esmeran afanosamente en descifrar las complejidades y cantar las beldades de su obra, algunos porfían en repetir una y mil veces los mismos clichés filológicos. Quien abra el *Panorama de la literatura española contemporánea* de Torrente Balles-

ter, publicado en los años cincuenta, y lea el rosario de pegadas que a las novelas de Unamuno se endosan, podrá pensar que ello se debe a la carestía entonces de un corpus crítico sobre nuestro autor. Eso de que «Unamuno es un magnífico venteador de soberbios temas novelescos, pero no acierta a contarlos» (1963: 218), dicho hace más de medio siglo, se le puede excusar al genio de Torrente. Ahora bien, si tomamos la última biografía de Unamuno —el excelente trabajo firmado por Jon Juaristi, para la colección «Españoles eminentes» de Taurus, en 2012— leeremos algunos pareceres susceptibles de matizaciones, como que la *nivola* es una «broma sin mayor trascendencia» (2012: 340) y que «[d]e estas novelas que algunos llaman todavía *nivolescas* podría decirse que su desnudez, en aras de la visibilidad de los conflictos humanos universales que constituyen sus temas, las acerca al cuento, un género que se presta más que la novela al esquematismo y a la construcción geométrica» (2012: 343). Sobre *Niebla*, por ejemplo, apunta Juaristi que su valor más llamativo reside en la presencia del autor en el texto, y propone como antecedente *El gran teatro del mundo* de Calderón.

¿Será, pues, que aquello de la *nivola* no es más que una *broma*, según el mismo Unamuno dijo? ¿Será que *Niebla* interese apenas por las entradas del autor en escena? Y, ¿será que estas novelas son más *cuentos* que *novelas* y, a fin de cuentas, inferiores a las novelas de Valle-Inclán y de los vanguardistas? Todo ello es lícito de debatirse y rebatirse, pero hay cosas que son como son. Por ejemplo, que si bien *El gran teatro del mundo* cuenta con el Autor entre el elenco de personajes, la interacción personaje-narrador viene de más atrás, de *La lozana andaluza*, y tiene como obvio precedente las incursiones de San Pedro en *Cárcel de amor* y de Rojas en *La Celestina*. No es que Unamuno recree ni emule una pirueta ensayada, con fines muy diferentes, por Calderón trescientos años antes, sino que sigue una técnica arraigada en la literatura áurea y que se demostró fundamental en el desarrollo de la novela, desde la sentimental hasta el *Quijote*, donde el autor también lo mezcla todo para fundir los niveles de lo literario y lo real. Lo que es más importante, esto lo ejecuta Unamuno antes que Pirandello.

No solamente experimenta Unamuno con esa corriente novelística áurea, sino que construyó *Niebla* sobre una fabulosa estructura de referencias literarias que la hacen, quizá, la novela más intertextual de la literatura española contemporánea. En *Niebla*, novela *metafísica* como se la designa en el prólogo, se parodia la corriente naturalista (novelistas *pornográficos* por un lado, y Galdós por otro); se despliega toda la enjundia filosófica que Unamuno había vertido en *Del sentimiento trágico de la vida* de 1913; se recrea el *Diario del seductor* de Kierkegaard; se emplean motivos becquerianos, y se recogen y perfeccionan las innovaciones técnicas que el mismo Unamuno había empleado en *Amor y pedagogía* y que tenían como precursores, en España, a Ganivet y a las novelas espiritualistas de gentes como Pardo Bazán y Clarín. No es *Niebla* una flor en el desierto, ni una broma caprichosa y estrafalaria, ni tampoco nube solitaria que surca cielos

estivales. *Niebla* es suma y cifra de la novela que venía fraguándose desde que los grandes autores realistas propendiesen hacia la interiorización narrativa, allá por los años noventa; es, sobre y ante todo, la novela que asienta reciamente los principios de toda la corriente novelística que le sigue hasta el día de hoy, porque *Niebla* contiene, pule y redondea todas aquellas técnicas novelísticas que se han repetido hasta la actualidad: la subjetivación, ora metaficticia ora digresiva; la interiorización en forma de monólogos interiores, flujos de conciencia y estados de semiconsciencia; la fusión de los planos intra y extratextual por medio de las incursiones del autor en el relato, y un largo etcétera. Todo ello dispuesto a propósito para revestir una tesis metafísica —la del sentimiento trágico de la vida, que es existencialismo de primera magnitud— escrita en una prosa de majestad sin par.

Se suele entronizar *Niebla* y honrarla como obra maestra de Unamuno junto a *San Manuel Bueno*. A pesar de su perfección formal, estilística y de su espesa savia filosófica, no corresponde a *Niebla*, *stricto sensu*, el reconocimiento de ser la obra más trasgresora de Unamuno. Antes de 1914 había publicado Unamuno *Paz en la guerra* (1897) y *Amor y pedagogía* (1902), y había dejado acabado *Nuevo mundo* en 1896. Que *Nuevo mundo* no llegase a publicarse en 99 años se explica, sencillísimamente, por su carácter desafiantemente innovador. Recuerda a *La esfinge* (1898), primera obra teatral unamuniana, en cuanto que en ambas se acomete una ficcionalización de las dudas existenciales que a su autor le bullían en el alma. En *Nuevo mundo* lo autobiográfico frisa lo que los postmodernistas después denominarían *autoficción*. En ella, la narración se vuelve al interior del personaje, a las simas de sus sentires y sus pesares más íntimos, hasta que hace que el mundo exterior desaparezca. Tras los apuntes de interiorización ensayados por los grandes autores de novela realista, *Nuevo mundo* se planta como la primera novela donde la narración y el subjetivismo autobiográfico se revelan como señas de identidad literaria (García Jambolina, 2002). Atrás había quedado la novela histórica del romanticismo y la novela social del naturalismo: con *Nuevo mundo*, Unamuno leva anclas y larga velas rumbo a una época nueva que había comenzado a despuntar: el Modernismo. Unamuno, en aquellos años inmerso y ensimismado en sus preocupaciones sociales y políticas, escribe una larga novela histórica, ubicada en la última guerra carlista, de la que el autor fue testigo en su niñez. *Paz en la guerra* es, en efecto, una hermosa novela histórica, pero gran parte de su belleza literaria le viene del lirismo melancólico de algunos de sus pasajes. Como ha señalado Germán Gullón (2003: 120), a la altura de 1897 a Unamuno no podía salirle meramente una novela histórica en la línea entonces tradicional.

Por aquel entonces, cuatro años después de la publicación de *Paz en la guerra*, Unamuno redacta *Amor y pedagogía*, publicada en la emblemática fecha de 1902. Al igual que Unamuno, también Baroja, Azorín y Valle-Inclán habían apuntado maneras modernistas en obras anteriores. Y si todas y cada una de las novelas de 1902 irrumpen en

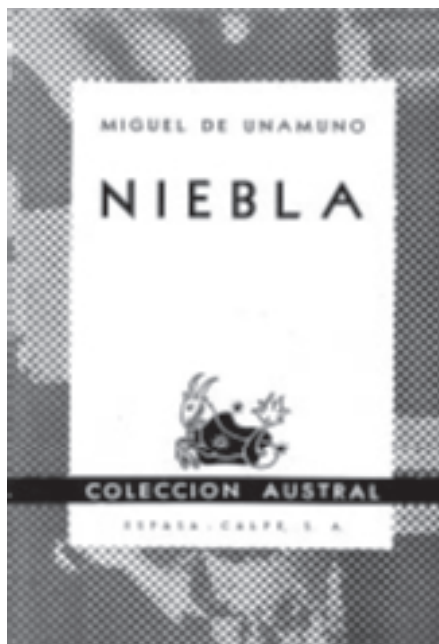
la escena literaria como obras de una estética nueva y redonda, en ninguna otra como en *Amor y pedagogía* se logra imponer la interiorización a lo largo de todo el relato, impregnándolo de honda perspectiva introspectiva, y se ficcionaliza la filosofía irracional de sesgo existencialista. *Amor y pedagogía* parodia soberbiamente la novela realista decimonónica con un gracejo agrídulce y una prosa que edulcora su esplín existencialista, pero que estoquea feroz y

contundentemente la novela realista. Y esto lo logra Unamuno desde el comienzo mismo del relato, en el primer párrafo, donde dispone que entre en escena el protagonista: Avito Carrascal, sabio adorador de la ciencia, del positivismo y del empirismo: «Vive Carrascal de sus rentas y ha llevado a la cima, a la chita callando, sin que nadie se percate, un hercúleo trabajo, cual es el de enderezar con la reflexión de todo instinto y hacer que sea en él todo científico. Anda por mecánica, digiere por química, y se hace cortar el traje por geometría proyectiva. Es lo que él dice a menudo: “Sólo la ciencia es maestra de la vida”, y piensa luego: “¿No es la vida maestra de la ciencia?”» (2007: 59). Carrascal solamente entiende la existencia desde los presupuestos de la ciencia, pero, como se pregunta el narrador retóricamente, si Carrascal cree (erróneamente) que la vida debe aprender de la ciencia, lo cierto es que

la ciencia queda supeditada a la vida. Los frutos de la apostura científica de Carrascal se demuestran nefastos: la acerba infelicidad de su esposa y el suicidio de su hijo Apolodoro, vástago al que concibió y educó para que se hiciese científico de pro y a quien la ciencia agria los días.

*Amor y pedagogía* se escribió en una prosa sublime, en ese estilo vivo, erudito y desenvuelto que Unamuno ya demostrase en *En torno al casticismo* y en *Paz en la guerra*. Y entre los arreglos más fascinantes de esta novela se cuentan el prólogo y los posliminares. El prólogo destila la picardía de aquellos de nuestros siglos de oro, cuando los autores recurrían a toda la ironía de que eran capaces. En él se percibe ese mismo timbre aurisecular y se distingue un rielar muy cervantino. Si Cervantes pone el prólogo a la primera parte del *Quijote* en boca de «un amigo», Unamuno en el suyo cede la voz a un supuesto crítico literario. Este pone a Unamuno y a la obra de vuelta y media, en lo que es una ironía de un humorismo descomunal: se colige que el crítico entiende que el género de la novela debe atenerse a las pautas y cánones de la novela entonces predominante, que era la novela realista-naturalista de, por ejemplo, Galdós y Pardo Bazán en España y que tenía en gentes como Balzac y Zola a sus máximos exponentes. La novela así concebida se atenía a una diégesis perfectamente lineal, a una perspectiva y a un descriptivismo fijado en la corteza de la realidad, a un compromiso social y, naturalmente, a la verdad según la explica el racionalismo positivista y neokantiano. *Amor y pedagogía* subvierte espectacularmente ese modelo y se presenta como una novela que discurre contra la corriente realista decimonónica, por su diálogo vivo que prescinde de descripciones, por su interiorización en la perspectiva (hasta el punto de lograr los primeros ejemplos de flujo

J. A. GARRIDO /  
MIGUEL DE  
UNAMUNO:  
GÉNESIS...





J. A. GARRIDO /  
MIGUEL DE  
UNAMUNO:  
GÉNESIS...

de conciencia en español; cf. Garrido Ardila, 2012a), por su compromiso con cuestiones existenciales en lugar de sociales y por sus exaltaciones de la realidad del amor, que se escapa al empirismo.

El juicio del prologuista no podría haber sido otro: obcecado en su concepción del género novelesco según los parámetros realistas-naturalistas, *Amor y pedagogía* le parece un fracaso antológico. Tras la genial ironía se vislumbra a Unamuno, asistiendo al discurso de este crítico y riéndose de él, porque cuanto más critica ese la obra, más ridículas suenan sus razones. En 1902, cuando lo normal sería que un entendido en literatura pudiera objetar a *Amor y pedagogía* lo que le objeta el prologuista, la lectura del prólogo pudiese desconcertar a más de un lector. Pero a día de hoy, conociendo bien el contexto en que se escribió, no podemos más que quitarnos el sombrero ante la fabulosa genialidad de Unamuno. Y en los posliminares vuelve a cargar contra la literatura naturalista y positivista. Explica que el editor le solicitó que alargase la obra para que esta se adecuase a la extensión de los otros volúmenes de la colección a que había sido destinada. Y Unamuno escribe un «Epílogo» mediante el cual demuestra que se puede escribir y escribir sin decir absolutamente nada. Ello se redondea con los «Apuntes para un tratado de cocotología» que cierra la obra, donde vuelve a ironizar: lo escribe con el aire de un tratado científico de la mayor trascendencia, haciendo ciencia (pseudociencia, por mejor decir) de un pasatiempo de lo más sencillo y que él mismo practicaba.

En definitiva, *Amor y pedagogía* se concibe y presenta como una decidida y requintada parodia de la literatura realista-naturalista. Pero además de esa hilarante ironía, *Amor y pedagogía* irrumpe en el panorama literario español del momento como la novela más radicalmente innovadora en mucho tiempo, quizá desde el mismo *Quijote*. Porque ninguna otra novela, desde Cervantes, se ha revelado con tanta maña y tanta intención contra el modelo que pretendía parodiar. Las novelas espiritualistas de Pardo Bazán, Clarín y Galdós se adentran en parajes modernistas pero sin perder de vista el realismo, y *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898) de Ganivet, si bien arremeten contra el positivismo y se visten de un perspectivismo subjetivo y autobiográfico, se leen como una obra de tono predominantemente costumbrista. *Amor y pedagogía* cuarteja el modelo novelístico existente deshaciéndolo con la facilidad con que la espada de Alejandro Magno destruyó el nudo gordiano. Unamuno esparce por toda la narración monólogos interiores mediante los cuales abre el interior más íntimo de sus personajes. Ello ya lo había logrado antes Pardo Bazán en *Insolación* (cf. Garrido Ardila, 2013b). La diferencia fundamental es que Unamuno logra que en esos monólogos se llegue al subconsciente de los personajes y se redondeen los primeros ejemplos de flujo de conciencia en lengua española (cf. Garrido Ardila, 2012a). Ello además de que Unamuno perfeccionará la técnica en novelas posteriores, sobre todo en *Niebla* y en *Abel Sánchez*. Esto es, que *Amor y pedagogía* es la primera de las novelas españolas que, a lo largo del siglo XX, recurrirán al monólogo interior como técnica de interiorización. Tres cuartos de lo mismo cumple significar del empleo en *Amor y pedagogía* de estados oníricos y de semiconciencia: Marina vive en un mundo paralelo y, al soñar despierta, vive un ensueño en que se refugia del mundo exterior; Apolodoro se abstrae de la realidad, sueña despierto e incluso confunde el sueño con la realidad. De esta suerte, Unamuno construye una narración surrealista que contiene ya los principios del famoso *Manifiesto* de André Breton

y que preludia el surrealismo de obras posteriores (cf. Garrido Ardila 2012b).

A partir de *Amor y pedagogía* la novelística unamuniana se desliza graciosa y armónicamente cuesta abajo, por un ribazo muy prolongado. *Niebla* retoma todas esas características formales que se entretejen en su predecesora de 1902, perfeccionándolas con una facilidad pasmosa para convertirse en una de las mejores novelas de la literatura española. En ella la realidad exterior y la interior se fusionan sutilmente: el sueño se hace realidad, la realidad se hace sueño; la vida se vuelve literatura, y la literatura cobra rango de realidad. Y todo ello con objeto de plasmar la concepción de la existencia que por aquel entonces barruntaba Unamuno según la plasmó en *Del sentimiento trágico de la vida*. *Niebla* es, en efecto, una de novelas filosóficas mayores de la literatura española (cf. Garrido Ardila, 2008). Y pasando por ser, igualmente, una obra exornada con alardes de intertextualidad, *Niebla* se fija en el autor predilecto de Unamuno: Kierkegaard. En *Del sentimiento trágico* resuena Kierkegaard como referencia omnipresente. En *Niebla* se percibe asimismo la sombra de Kierkegaard, en concreto de su novela *Diario de un seductor*, en cuyos personajes, temas y enjundia filosófica se inspira, en buena parte, la redacción de *Niebla* (cf. Garrido Ardila 2008 y 2011).

Si en 1902 Unamuno había dispuesto que el prologuista ficticio estableciese que su novela no era una novela al uso, en *Niebla* será un personaje (Víctor Goti) quien proclame que esta novela no es novela, sino otra cosa, a la que designa *nivola*, y se explica: «Así nadie tendrá derecho a decir que deroga las leyes de su género...» (2005: 200). Es decir, que para que no venga ningún culto latiniparlante (como el prologuista de *Amor y pedagogía*) a reprocharle que su novela carece de mérito porque no se atiene a las convenciones al uso, Unamuno deshace otro nudo gordiano: pues no es novela, sino *nivola*. En el prólogo a la edición de 1935 explicaría que eso de la *nivola* fue «otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos. Novela y tan novela como cualquiera otra que así sea» (2005: 88). En definitiva, la concepción de la *nivola* no debe entenderse como una mera «broma sin mayor trascendencia» (supra): no es broma porque Unamuno la concibe con mucha intención, «para intrigar a los críticos», y tiene mucha trascendencia porque supone la culminación de la misión antipositivista y antinaturalista en que Unamuno se embarcó allá por la redacción de *Nuevo mundo*. La *nivola* es la novela que desafía el canon novelístico establecido por los grandes autores realistas decimonónicos, canon aún lozano por 1902, pero renqueante a la altura de 1914. La *nivola* es, ni más ni menos, la nueva novela que había asomado en los años noventa, que había arraigado con las novelas de 1902 y que estaba ya asentada en España y en otros países, de la mano de gentes como Henry James, Knut Hamsun o Ford Madox Ford. Se trata de la novela que en literatura europea se conoce y designa, hoy en día, como *novela modernista*. Y ese es, exactamente, el significado que Unamuno le confiere.

Con la *nivola*, que en su concepción se remonta a *Amor y pedagogía*, con el recio antecedente de *Nuevo mundo*, Unamuno asienta en la literatura española esa novela nueva que prende en 1902 (con Baroja, Azorín y Valle-Inclán) y que comparte las características de lo que en el resto de Europa actualmente se denomina *novela modernista*. A partir de ahí, su producción novelística continuará caracterizándose por su propósito innovador y por su tratamiento de la interiorización, que resultará determinante en *Abel Sánchez* (1917) y, después, en *La*



*novela de don Sandalio* (1933). En la primera, Unamuno explora la tragedia íntima de un personaje en cuyo interior crece una envidia que se torna odio enfermizo. La profundidad psicológica de la envidia se desenvuelve aquí con una tensión narrativa de dramatismo sobrecogedor, haciendo de *Abel Sánchez* un clásico de la literatura psicológica. En *Don Sandalio*, el narrador se obsesiona por la vida interior del epónimo personaje a sabiendas de que tras su pose taciturna debe de existir una fascinante vida íntima. El tratamiento que Unamuno dispensa al tema conmueve profundamente cuando el narrador conoce la noticia del fallecimiento de don Sandalio.

A partir de *Abel Sánchez*, Unamuno porfia en cambiarle las formas al género de la novela. Su prosa ha asimilado ya la interiorización y sus novelas se impregnarán de súbito de la ambigüedad y el autobiografismo que representan, igualmente, dos características capitales de la novela modernista europea. *La tía Tula* presenta la tragedia íntima de una mujer que logra ejercer de madre manteniendo su condición de virgen. Lo que pudiera parecer un tema banal adquiere de la pluma de Unamuno unas dimensiones de tragedia clásica. Aquí hurga Unamuno en varios problemas fundamentales para su pensamiento. El primero es el papel de la mujer, quien, a su entender, debe ser, ante todo, madre. La protagonista —Gertrudis— se esmera por convertirse en la madre perfecta para sus sobrinos después de la muerte de la progenitora de estos. De tal modo, se presenta al lector una madre que es madre sin haberse entregado a un hombre. Gertrudis adopta una solemnidad mariana por ser virgen pura y madre abnegada. Se hilvana en ello un intenso drama relativo a una cuestión muy de la época: el lugar de la mujer en una sociedad cada vez más abierta y liberal. Recuerdese que, a la altura de los años veinte, el feminismo había venido alzando la voz en muchos países europeos, incluida España con gentes como Carmen de Burgos o Pardo Bazán. La doble faz de Gertrudis domina la narración: conversando Gertrudis y su viudo cuñado Ramiro, él la llama «santa que ha hecho pecadores» y ella se define como «una pecadora que me esfuerzo en hacer santos, santos a tus hijos, y a ti y a tu mujer» (2009: 127). El lector habrá de enjuiciar si Gertrudis merece tenerse por una santa o por una pecadora, con todas las consecuencias que ello conlleva en el plano sociopolítico. Esa ambigüedad se resalta por medio del nombre de la protagonista: Gertrudis la santa, que no permite que Ramiro la llame Tula. No es de extrañar, pues, que los críticos no hallen consenso alguno en cuanto a si Gertrudis merece tenerse por una feminista o por una déspota retrógrada.

Unos años más tarde, Unamuno retoma la narración anfibia en *San Manuel*, novela que mantiene a los críticos en confrontación constante. De un lado se sitúan quienes

aseguran a capa y espada que el protagonista carecía de fe; del otro, quienes les objetan que el texto se halla ribeteado de pruebas textuales que apuntan a que creía, quizá sin saberlo. La cuestión última reside en que Unamuno pretendió construir una obra de significado ambiguo, objetivo este que logró con creces como bien demuestra el sempiterno desacuerdo entre los estudiosos. El propósito último de nuestro autor no se reduce a retratarnos a un personaje que crea o que deje de creer en la vida eterna, sino en concienciarnos de que la realidad y la verdad se esconden zahareñas en las sombras de la existencia. La ambigüedad de la obra no queda en esa cuestión. Apuntó C. A. Longhurst (1981) con mucho tino que la narradora (Ángela) amó profundamente al santo protagonista. Y, en efecto, la novela tiene dos lecturas: una lectura sociopolítica, referente a si el santo creía o

no, y al papel que a la religión corresponde en la sociedad; y otra que la hace literatura filigráfica y que relata la historia de amor de la adolescente enamorada del sacerdote santo y fascinante y de la imposibilidad de ese amor (cf. Garrido Ardila, 2011b). En *La tía Tula* y en *San Manuel*, Unamuno perfecciona magistralmente el punto de vista dual que Galdós había destacado en la mayoría de sus novelas; Unamuno, por el contrario, lleva la técnica del perspectivismo dual hasta extremos, lo cual es otra de las características de la novela modernista europea.

En cada página de *San Manuel* late igualmente una de las grandes cuestiones de la teoría de la novela para Unamuno: el autobiografismo. De ordinario se ha afirmado que en las dudas religiosas del párroco santificado se plasman las del mismo autor, hasta el punto de que la obra podría leerse como una reflexión autobiográfica. El asunto de la religión se encuentra en la raíz misma de la trayectoria literaria de Unamuno, amén de en sus ensayos filosóficos. El protagonista de *Nuevo mundo* pierde la fe para después recuperarla. Ángel, en *La esfinge*, es un político revolucionario que se aparta de la vida pública para recogerse en la espiritualidad del campo y de la religión. En *San Manuel* se percibe esa misma preocupación por la relación entre religión y existencia terrena.

Unamuno procuró siempre delinear su propia teoría de la novela. Ejemplo de ello se halla en *Niebla* con la definición del término *nivola* o en el irónico prólogo a *Amor y pedagogía*. Esas reflexiones filológicas en torno a la naturaleza del género de la novela se introducen por medio de paratextos, que flanquean sus narraciones, o en la misma narración, por medio del comentario metaficticio de los personajes o del propio autor. *Cómo se hace una novela* constituye otra novedad en la historia de la literatura española de una prodigiosa originalidad. Aquí escribe Unamuno una novela con el fin de argumentar cómo debe escribirse una novela. Ello propicia que la trama ocupe un

J. A. GARRIDO /  
MIGUEL DE  
UNAMUNO:  
GÉNESIS...



M. de Unamuno.



Azorín.



Pío Baroja.



J. A. GARRIDO /  
MIGUEL DE  
UNAMUNO:  
GÉNESIS...

segundo lugar casi imperceptible en ocasiones, y que el texto siga las teorías novelísticas del narrador y se atavíe con un sinfín de referencias a la vida del autor y a la situación política española, con el narrador identificado como el Unamuno exiliado en Francia. La significación de *Cómo se hace una novela* para la novela española contemporánea tiene pocos parangones, toda vez que se presenta a la posteridad como obra de voz clarísimamente subjetiva y autobiográfica que urde un relato completamente fragmentado, en que la digresión se impone a la trama hasta ahogarla. Henos, pues, ante un ejemplo maravilloso de géneros que calarían en el postmodernismo, cuales son la autoficción y la novela digresiva, después empleados por numerosos autores españoles. *Cómo se hace una novela* es obra que merece capítulo aparte. De igual modo —y por falta de espacio—, dejaré en un segundo plano las novelas cortas de Unamuno aparecidas en *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) y en *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* (1933), las cuales poseen un soberbio valor literario, tanto *Don Saldalio* como el resto, amén de *Teresa* (1924) novela lírica en que los poemas de tonalidades becquerianas se insertan en la estructura de una narración.

En resumidas cuentas, la cuestión primera al recapacitar sobre la narrativa de Unamuno debe centrarse en asimilar y reconocer, plena y ponderadamente, que todos estos logros, todos los avances que el género de la novela logra en España de la pluma de Unamuno, no se le acaban de reconocer como Dios manda. Más que ninguna otra novela del cambio de siglo, *Amor y pedagogía* es la obra que proclama el óbito del naturalismo y el inicio de una nueva época en la historia de la novela. Unamuno escribía con el viento a favor, pues en el resto de Occidente (incluida España) ya soplaban aires modernistas. Pero *Amor y pedagogía* marca el principio de la novela tal como se ha entendido y practicado a partir de entonces: interiorización narrativa y fuerte presencia del subconsciente (con flujos de conciencia y estados oníricos). Ello se perfecciona en *Niebla*, donde el autor se presenta en la obra tanto en el nivel intratextual como en el extratextual. Pasa después a la novela anfibia en *La tía Tula* y *San Manuel. Cómo se hace una novela* exacerba mucho de lo apuntado antes, especialmente la narración fragmentada, la digresión y la autoficción. De esta suerte, sin ser, en puridad, el pionero, Unamuno precede a los grandes autores modernistas europeos, por ejemplo en el empleo de estados oníricos, estados de inconsciencia y de flujos de conciencia, del subjetivismo autobiográfico y de la diégesis fragmentada, amén de asentar en la literatura europea la interacción autor-personaje, antes que Pirandello. En la historia de la novela contemporánea española, todas esas técnicas a que después recurrirían los vanguardistas y los postmodernistas están ya en Unamuno. Inspirado en las tradiciones literarias de que disponía, Unamuno inventa la novela contemporánea española. Decía Ortega (1969: 152-53) que todas las novelas llevan dentro el *Quijote*, como también podría decirse que todas las novelas contemporáneas españolas son, en mayor o menor medida, *nivolas*, esto es, novelas muy distintas al modelo impuesto por el

realismo-naturalismo. Junto a ello, fuerza es apuntar que las novelas de Unamuno atesoran el recio pensamiento de quien hoy reconocemos como el segundo filósofo más importante de la historia de España y están escritas en una prosa de belleza embargadora y gracejo hechizante.

En definitiva, las novelas de Unamuno se distinguen como flor entre las más originales e innovadoras de nuestro tiempo, y como las más densas filosóficamente, además de estar escritas en un estilo único. Unamuno es, pues, origen y cima de la novela contemporánea española.

J. A. G. A.—UNIVERSIDAD DE EDIMBURGO

### Bibliografía citada

- GARCÍA JAMBRINA, J. (2002): «Unamuno o la interiorización de la novela: la importancia de *Nuevo mundo*», *Ínsula*, 665, pp. 11-13.
- GARRIDO ARDILA, J. A. (2008): «Nueva lectura de *Niebla*: Kierkegaard y el amor», *Revista de Literatura*, LXX, núm. 139, pp. 83-115.
- (2011a). «The Origin of Unamuno's *Mist*; Unamuno's Copy of Kierkegaard's *Diary of the Seducer*», *Modern Philology*, CIX, pp. 135-143.
- (2011b). «Amor y religión en *San Manuel Bueno, mártir*», *Romance Quarterly*, LVIII, núm. 2, pp. 94-113.
- (2012a). «Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y *Amor y pedagogía* a Knut Hamsun y *Niebla*», *Hispanic Review*, LXXX, pp. 445-466.
- (2012b). «Unamuno, Freud y Strindberg: los sueños en *Amor y pedagogía* y *Niebla*», *Neophilologus*, XCVI, pp. 47-64.
- (2013a). «El monólogo interior en las novelas espiritualistas de Pardo Bazán, Clarín y Galdós (1889-1895)», *Boletín de la Real Academia Española*, XCIII, núm. 307, pp. 221-247.
- (2013b). «Itinerario de la novela modernista española», *Revista de Literatura*, LXXV, núm. 150, pp. 547-571.
- GULLÓN, G. (2003): *El jardín interior de la burguesía. La novela moderna en España (1885-1902)*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- JUARISTI, J. (2012): *Miguel de Unamuno*, Madrid, Taurus.
- LONGHURST, C. A. (1981): «The Problem of Truth in *San Manuel Bueno, mártir*», *Modern Language Review*, LXXVI, núm. 3, pp. 581-597.
- ORTEGA Y GASSET, J. (1969): *Meditaciones del Quijote e Ideas sobre la novela*, Madrid, Espasa-Calpe.
- TORRENTE BALLESTER, G. (1965): *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama.
- UNAMUNO, M. de (2005): *Niebla*, Madrid, Cátedra.
- (2007). *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2009). *La tía Tula*, Madrid, Cátedra.

INSULA - 790



MENÉNDEZ PELAYO,  
REVISIONES NECESARIAS

Monográfico coordinado por J. Álvarez Barrientos